

**STUDI
FRANCESI**

Studi Francesi

Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone

159 (LIII | III) | 2009
Varia

“Ravel” di Jean Echenoz: tutta la tristezza del “Boléro”

Enrico Bonadei



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7447>

DOI: 10.4000/studifrancesi.7447

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 dicembre 2009

Paginazione: 585-593

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Enrico Bonadei, « “Ravel” di Jean Echenoz: tutta la tristezza del “Boléro” », *Studi Francesi* [Online], 159 (LIII | III) | 2009, online dal 30 novembre 2015, consultato il 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7447> ; DOI : 10.4000/studifrancesi.7447



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

“Ravel” di Jean Echenoz: tutta la tristezza del “Boléro”

Même monotonie, même immobilisme dans les astres étrangers.
L'univers se répète sans fin et piaffe sur place. L'éternité joue
imperturbablement dans l'infini les mêmes représentations.

Auguste Blanqui, *L'éternité par les astres*, 1872.

Ravel è il primo esperimento biografico di Jean Echenoz. Grazie ad uno sforzo che chiama a raccolta tutti gli strumenti del mestiere, acquisiti nel corso di un lungo apprendistato artistico, lo scrittore riesce a sottomettere la biografia del musicista al proprio stile, fino a rendere indistinguibile realtà ed invenzione, producendo un effetto di «réalisme en trompe-l'œil»¹, in cui «les notations réalistes apparaissent comme un décor de carton-pâte, comme si elles étaient en représentation»². Maurice Ravel sembra infatti abiurare la propria realtà storica per divenire un perfetto personaggio echenoziano, arricchito inoltre dall'inusuale immedesimazione di Ravel-personaggio con la realtà biografica di Echenoz-autore. Ci proponiamo di analizzare nel dettaglio gli espedienti che lo scrittore mette in pratica per adattare la materia storica alla propria originale vena romanzesca. Cercheremo in seguito di verificare i termini dell'immedesimazione tra autore e personaggio per ricostruire una possibile poetica echenoziana della creazione artistica.

Pubblicata nel 2006, l'opera ripercorre gli ultimi dieci anni di vita di Maurice Ravel, dal 1927 al 1937. Il protagonista fa la sua comparsa mentre è in partenza per la trionfale tournée negli Stati Uniti ed è seguito fino al momento della precoce morte. Sono questi gli anni del massimo successo, durante i quali compone il *Boléro* ed il *Concerto pour main gauche*, ma sono anche gli anni della malattia che lo conduce all'afasia e quindi alla morte. Attingendo alle numerose biografie e all'abbondante corrispondenza del musicista, Echenoz non trascura nessuna delle abitudini esteriori, spesso eccentriche e sorprendenti, del celebre protagonista: i gusti alimentari, l'incallito tabagismo, l'insonnia, la ricercatezza dell'abbigliamento, la passione per le celebrazioni popolari – 14 luglio o corride basche –, l'originale villa di Montfort-l'Amaury, la ricca e stravagante collezione di soprammobili e giochi meccanici di alta precisione.

L'epoca, la musica ed il successo del compositore si adattano a tal punto allo stile del romanziere da far dubitare dell'autenticità del racconto, attestabile invece per quasi tutti gli aneddoti più sorprendenti: l'arruolamento volontario durante la Prima guerra mondiale come pilota di mezzi pesanti, i dissensi con Toscanini e Paul Wittgenstein, committente e interprete del *Concerto pour main gauche*, la misteriosa vita sentimentale. L'opera viene così a trovarsi in una posizione ambigua tra il genere canonico della biografia storica e quello della biografia immaginaria di schwobiana invenzione. Nelle sue *Vies imaginaires*, pubblicate nel 1896, Marcel Schwob raccontava, in testi brevi e composti di «brisures singulières et inimitables»³, le vite di venti-

(1) R. Farabet-J. Echenoz, *Impression d'Arctique*, trasmissione radiofonica diffusa da France-Culture, 8 gennaio 2000.

(2) C. JÉRUSALEM, *Stevenson/Echenoz: les jeux des 'images irréelles'*, in B. BLANCKEMAN, A. MURA-BRU-

NEL, M. DAMBRE (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004, p. 338.

(3) M. SCHWOB, *Préface, Vies imaginaires*, Paris, 10-18, 1979, p. 172.

due uomini illustri o sconosciuti, disparati per estrazione, nazionalità ed epoca, dedicando uguale scrupolo alla definizione dei personaggi e delle ambientazioni, in modo da realizzare un originale viaggio nel tempo oltre che una preziosa raccolta di vite notevoli. Artista singolare e raffinato filologo, l'autore sottoponeva l'erudizione dello studioso ad una sottile deformazione capace di rendere il dato storico sorprendente e quasi meraviglioso, senza però tradirlo. L'ammirazione di Echenoz per Schwob aveva già prodotto nel 2004 il breve testo *Maurice Ravel: surface de la miniature*, pubblicato sulla rivista *Élucidations* in un numero speciale dedicato all'autore della *Croisade des enfants*. «Les idées des grands hommes sont patrimoine de l'humanité: chacun d'eux ne posséda réellement que ses bizarreries»⁴, afferma Schwob nella prefazione alle *Vies imaginaires*: dopo l'esperimento del 2004, Jean Echenoz si dedica alla stesura di un intero romanzo ispirato allo stesso principio.

Il ritratto che ne risulta «est éblouissant [...]»: Ravel personnage bien réel donne l'impression d'être un héros echenozien appartenant complètement à l'univers de la fiction»⁵. Due felici coincidenze concorrono a tale risultato: la prima si evidenzia nella perfetta fusione tra l'approccio «comportementaliste»⁶ di Echenoz e la «liberté dramatique et parfois poétique d'érudition»⁷ di Schwob; la seconda emerge dall'analogia tra la biografia di Ravel, gli ultimi dieci anni in particolare, e la definizione di «roman géographique»⁸, che il romanziere attribuisce alla propria opera e che in *Ravel* si declina nell'«itinéraire aberrant»⁹ delle due tournées negli Stati Uniti e in Europa, oltre ai frequenti spostamenti tra Monfort-l'Amaury, Parigi, i paesi baschi ed il Marocco.

Al di là delle spontanee affinità, però, l'autore prodiga tutta la propria esperienza allo scopo di completare la metamorfosi del personaggio da storico a romanzesco. Descrizioni ed elenchi di oggetti sapientemente modulati bandiscono dalla narrazione ogni palese analisi psicologica, secondo un procedimento tipico della tecnica echenoziana, volto a produrre a seconda dei casi, effetti di distacco, ironia, straniamento o rallentamento. Così nelle parole dell'autore stesso:

je n'aime pas faire de la psychologie dans mes romans, (ça n'est pas un mépris de la psychologie, c'est un refus, disons d'ordre esthétique, de la psychologie) [...]. L'idéal serait que sans rien livrer de la psychologie d'un personnage on puisse déduire des éléments de son fonctionnement mental à partir de son rapport matériel au monde, aux choses, au temps, à l'espace, sans que la psychologie soit démonstrative¹⁰.

Riportiamo un esempio tratto da *Un an*, del 1997, in cui la descrizione di una scena dinamica prende l'aspetto di un elenco di fotogrammi immobili:

Une brève explosion sèche suivie d'un cliquetis de cascade vitrée se firent entendre à l'arrière de la voiture. On se retourna, on observa que la glace arrière du véhicule venait de s'orner d'une cavité circulaire de cinq centimètres de diamètre et dont la couronne se craquelait. Sur la plage arrière, parmi les débris de verre Securit, reposait à présent une balle de golf de marque Titleist n° 3¹¹.

(4) *Ibidem*, p. 172.

(5) C. JÉRUSALEM, *Jean Echenoz*, Paris, ADPE, 2006, p. 22.

(6) C. JÉRUSALEM-J. ECHENOZ, *La phrase comme dessin. Rencontre avec Jean Echenoz*, "Europe", n° 888, aprile 2003, p. 307.

(7) L. BLUM, *Marcel Schwob: "La croisade des enfants", "Les vies imaginaires"*, "La Revue blanche", 11, octobre 1896.

(8) «Comme d'autres écrivent des romans historiques, j'essaie de faire des romans géographiques»,

J.-B. Harang-J. Echenoz, *Entretien*, "Libération", 16 septembre 1999, ripreso da J.-B. HARANG in *Jean Echenoz, L'art est difficile*, Paris, Juillard, 2004, p. 165.

(9) J. ECHENOZ, *Ravel*, Paris, Minuit, 2006, p. 54. In seguito abbreviato in *Ravel*.

(10) C. JÉRUSALEM-J. ECHENOZ, *La phrase comme dessin. Rencontre avec Jean Echenoz*, cit., p. 307.

(11) J. ECHENOZ, *Un an*, Paris, Minuit, 1997, pp. 36-37.

Il primo dato evidente è l'esclusione del movimento: il dinamismo della scena è prodotto dal progressivo allargamento della descrizione a partire da un dettaglio, secondo il procedimento cinematografico di arretramento dello zoom a inquadratura fissa. Il primo accenno si limita al dato uditivo – «une brève explosion sèche suivie d'un cliquetis de cascade vitrée» –, che oltretutto funge da soggetto del verbo – «se firent entendre» –, in modo che ogni gestualità connessa all'atto percettivo sia paralizzata abolendo la presenza dei personaggi agenti. Nella frase successiva, costruita impersonalmente, si passa alla percezione visiva: «on observa». La visuale si allarga a scoprire la natura dell'evento senza spiegarlo, ma solo reperendone la causa agente – la pallina da golf –: proposizione non impersonale, la frase decisiva e rivelatrice conserva l'immobilità delle precedenti grazie al verbo di stasi «reposer». Immobilità e impersonalità sono dunque le costanti del pezzo, come conferma la conclusione: «Ayant émis un juron bref, Louis-Philippe empocha la balle avant d'embrayer en grommelant». Il primo interprete animato in causa è privato dell'umanità che conferirebbero i verbi di locuzione «dire» o «esclamare»: schiacciato dall'evidenza solo fisica e materiale della realtà in cui agisce, il personaggio può al massimo «emettere». Anche la proposizione principale soffre di uno sbilanciamento provocato dal legame temporale ma non causale tra le due azioni – intascare la palla ed ingranare la marcia –, finalmente attive e dinamiche, ma private di una logica interna e descritte come in successione casuale.

L'uso abbondante dell'impersonale ha in *Ravel* un esempio di rilievo già nell'incipit:

On s'en veut quelquefois de sortir de son bain. D'abord *il est dommage* d'abandonner l'eau tiède et savonneuse, où des cheveux perdus enlacent des bulles parmi les cellules de peau frictionnée, pour l'air brutal d'une maison mal chauffée. Ensuite, pour peu qu'on soit de petite taille et que soit élevé le bord de cette baignoire montée sur pieds de griffon, *c'est toujours une affaire* de l'enjamber pour aller chercher, d'un orteil hésitant, le carreau dérapant de la salle de bain. *Il convient* de procéder avec prudence pour *ne pas se heurter* l'entrejambe ni risquer en glissant de faire une mauvaise chute. La solution de cet embarras serait bien sûr de se faire fabriquer une baignoire sur mesure [...]. *Mieux vaudrait* rester jusqu'au cou dans son bain, actionnant le robinet du pied droit par intermittence pour rajouter un peu d'eau chaude¹².

Come sottolineano i corsivi, prevale l'uso del pronome indefinito «on», ma il tono impersonale del passaggio è prolungato e variegato da espressioni quali «il est dommage» o «c'est une affaire». Altrove nel testo la costruzione impersonale è realizzata tramite l'uso della seconda persona plurale: «comme chaque jour de toute éternité sur les paquebots du monde, à onze heures on vous sert une tasse de bouillon sur le pont. Vous êtes couvert d'un plaid épais sur une chaise longue, bien au chaud malgré les embruns, vous buvez votre bouillon brûlant tout en considérant l'océan, c'est très bon»¹³. Il personaggio si trova per così dire spossessato della terza persona singolare ogni volta che ve ne sia la possibilità di modo che l'unicità dell'individuo Ravel si trova diluita e «désubstantialisée»¹⁴. Il medesimo effetto si realizza quando Echenoz prodiga la stessa preziosa attenzione ai capricci del suo protagonista ed agli elementi inanimati che lo circondano, attendendo così non solo all'individualità del personaggio, ma alla sua vitalità di essere umano – reale o d'invenzione – tanto da farlo decadere al rango di elemento inanimato di una ricostruzione storica. L'effetto

(12) *Ravel*, p. 7. I corsivi sono nostri.

(13) *Ibidem*, p. 33.

(14) O. BESSARD-BANQUY-Jean ECHENOZ, *Il se*

passé quelque chose avec le jazz, "Europe", n° 820-1, août-septembre 1997, p. 195.

si rivela chiaramente nell'accostamento tra l'anticipazione che chiude il primo capitolo – «Il lui [a Maurice Ravel] reste aujourd'hui, pile, dix ans à vivre»¹⁵ – e l'incipit del successivo: «Quant au paquebot *France*, [...] il a encore neuf ans d'existence avant d'être vendu aux Japonais pour démolition»¹⁶. Lo stesso espediente è utilizzato con effetti ancor più stridenti in altre opere di Echenoz, ad esempio nell'esordio di *L'occupation des sols*, del 1988, in cui la morte della madre durante un incendio ed il lutto che ne consegue vengono trattati alla stregua dei mobili bruciati e della cenere prodotta: «Comme tout avait brûlé – la mère, les meubles et les photographies de la mère –, pour Fabre et le fils Paul c'était tout de suite beaucoup d'ouvrage: toute cette cendre et ce deuil, déménager, courir se refaire dans les grandes surfaces»¹⁷.

La passione per l'elenco si declina in un'altra forma, che definiamo prescrittiva, neanche questa trascurata in *Ravel*. In *Des vagues*¹⁸, lo scrittore si cimentava nell'analisi delle onde oceaniche per suddividerle in dieci categorie e considerare di ognuna l'approccio più consigliabile per il bagnante; allo stesso modo, nel testo di *Ravel* sono disseminate quattro tecniche per vincere l'insonnia, numerate e prescritte come vere ricette mediche, con tanto di controindicazioni alla voce «Objection». Ne riportiamo una, in cui ci sembra di riscontrare un'ironica *mise en abîme* che coinvolge l'espediente stesso dell'enumerazione:

Technique n° 3: s'imposer une énumération. Se remémorer par exemple tous les lits dans lesquels il a dormi depuis l'enfance. La tâche est importante, cela peut prendre du temps, il trouve chaque fois de nouveaux lits dans sa mémoire, cela prend tellement du temps que c'en devient ennuyeux – il peut compter sur cet ennui comme facteur soporifique.

Objection: cet ennui peut aussi maintenir Ravel à l'état de veille, l'amener à se poser des questions imprévues, ce qui le maintient en alerte¹⁹.

Con la stessa studiata libertà, l'autore non dimentica un altro dei suoi tipici marchi di stile, distribuendo nel testo quattro variazioni sul tema di una breve frase, sul modello di «un ciel X contient un soleil Y»²⁰, il cui precedente non è reperibile se non forse nel bell'incipit di *Nous trois*:

«Je connais bien le ciel. Je m'y suis habitué. Toutes ses nuances terre d'ombre, tilleul, chair ou safran, je connais. Dans mon fauteuil, sur la terrasse, je l'examine. Il est midi. Le ciel est blanc. J'ai tout mon temps»²¹. D'altronde il ritornello «porteur d'étranges ambiguïtés métaphoriques»²² è tra le caratteristiche che l'autore sottolinea con apprezzamento nello stile di uno scrittore a cui ritiene di dovere molto, Jean-Patrick Manchette.

Una volta stabilito che questo Maurice Ravel, per quanto storicamente esistito, è a pieno titolo un personaggio echenoziano, occorre sottolineare in cosa si differenzia da ogni altra creazione dello stesso autore: il grande musicista è fatto oggetto di una meditata immedesimazione da parte dello stesso Jean Echenoz, scrittore all'apice del successo, vincitore dei più prestigiosi premi letterari di Francia e osannato da tanta critica come «l'écrivain post-moderne dont la France avait besoin»²³. Ad accomunarli

(15) *Ravel*, p. 18.

(16) *Ibidem*, p. 20.

(17) J. ECHENOZ, *L'occupation des sols*, Paris, Minuit, 1988, p. 7.

(18) J. ECHENOZ, *Des vagues*, "Scherzo", 18-19 octobre 2002.

(19) *Ravel*, pp. 113-114. Altri esempi alle pp. 67-68, 83-84, 119-120.

(20) *Ibidem*: «le ciel couvert contient un soleil pâle» p. 9; «le ciel voilé contient un soleil flou»

p. 22; «le ciel pur contient un soleil glacé» p. 50; «le ciel géant contient un soleil pur» p. 106.

(21) J. ECHENOZ, *Nous trois*, Paris, Minuit, 1992.

(22) J. ECHENOZ, *Neuf notes sur Fatale*, postfazione a *Fatale* di J.-P. MANCHETTE, Paris, Gallimard, 1996, «La Noire», p. 154.

(23) P. BRUNEL, *Jean Echenoz, ou le travail sur un genre. La littérature française aujourd'hui*, Paris, Vuibert, 2007, p. 196.

non sono solo i riconoscimenti ottenuti ed un simile «dandysme aristocratic»²⁴, ma anche i quattro aspetti descritti da Christine Jérusalem che qui riportiamo:

D'abord le goût de Ravel pour l'artifice. [...] Les romans de Jean Echenoz se font eux aussi l'éloge du factice. Ils n'ont de cesse de développer une esthétique de l'équivoque. Second point commun, lié à l'esprit d'artifice: le système des contraintes qui sert de socle aux deux œuvres. On se limitera à quelques exemples: le *Boléro* de Ravel doit remplir une demi-heure de musique avec un thème de seize mesures sans aucun développement ni variation, par la seule diversité de l'instrumentation. Echenoz, quant à lui, introduit souvent un impératif arbitraire dans la composition de ses romans (le montage de chapitres jouant sur une alternance géographique et spatiale, comme dans *Je m'en vais*). Le rapport au jeu et à l'humour constitue un autre lien fort entre les artistes. Contemporain des excentricités de Satie, Ravel multiplie dans sa musique les clins d'œil et les 'à la manière de' ironiques (viennoiseries de valse, fantaisies ibériques...). [...] Dernier effet de miroir: la virtuosité harmonique et rythmique du musicien et de l'écrivain. On sait que certaines compositions de Ravel (le *Concerto pour main gauche*) comportent plusieurs touches de jazz, musique qui a eu les faveurs de Jean Echenoz. Par-delà ces effets locaux, on peut noter que l'harmonie de Ravel est toute entière commandée par le goût de la syncope, de la combinaison improbable et de la dissonance. [...] Le commentaire pourrait s'appliquer à l'écriture de Jean Echenoz qui se livre à un permanent travail de torsion de la syntaxe (juxtaposition de lexiques hétéroclites, perturbation de la cohérence des temps verbaux, usage de figures rhétoriques comme le zeugme ou l'ellipse, jeu de la *fausse* fausse note qui donne le ton juste, etc.)²⁵.

L'identificazione tra biografo e protagonista è più evidente nel confronto tra l'evoluzione dei due artisti. Per il musicista, il capriccioso rapporto con la tecnica è descritto in un rapido scorcio che ne riassume gli esiti:

Voilà. Il a cinquante-sept ans. Il a bouclé depuis treize ans son œuvre pour piano avec *Frontispice*, pièce qui ne compte pas plus de quinze mesures, ne dure pas plus de deux minutes mais ne requiert pas moins de cinq mains. Il a réglé leur compte aux formes sonate et quatuor. Après avoir poussé à l'extrême, quitte à casser le jouet, son pouvoir d'instrumentation avec le *Boléro*, il vient de résoudre le problème du concerto, seul auquel il ait toujours tardé à s'affronter. Que faire à présent²⁶.

Per il romanziere ugualmente, la successione delle opere rivela un lungo percorso di apprendistato e superamento dei generi letterari – poliziesco (*Le méridien de Greenwich*), noir (*Cherokee*), romanzo d'avventura (*L'équipée malaise*) e intreccio spionistico (*Lac*) –, che approda infine al romanzo libero da definizioni di genere ma carico di più sottili costrizioni interne: in *Un an*, ad esempio, il romanziere decide di disfarsi della struttura per capitoli a lui consueta e costruisce un romanzo-fiume, in cui anche i dialoghi sono integrati nel corpo del paragrafo per evitare ogni interruzione²⁷; in *Au piano*, l'autore si propone di costruire una sorta di negativo di un suo romanzo precedente – *Les grandes blondes* del 1995 – riprendendo nomi e personaggi ma ribaltandone ruoli e fortuna; *Je m'en vais*, del 1999, si struttura su una complessa caccia al tesoro al Polo Nord, ma, come *Un an*, rispetta la durata di un anno esatto.

Le carriere dei due artisti sembrano così descrivere un percorso di superamento continuo di nuovi ostacoli, motivato da un instancabile duello con la tecnica, che meglio definisce la «virtuosité harmonique et rythmique» citata da Christine Jérusalem.

(24) C. JÉRUSALEM, *Jean Echenoz*, cit., p. 22.

(25) C. JÉRUSALEM, *Les sortilèges de Jean Echenoz*, "Europe", n° 925, maggio 2006, p. 191.

(26) *Ravel*, p. 101.

(27) Cfr. P. BOUHÉNIC, *L'atelier d'écriture de Jean Echenoz*, documento video, Centre national d'art et culture Georges-Pompidou, Paris, 1998, 35 min.

salem. «J'ai l'impression qu'à chaque fois que [...] je maîtrise une technique, il faut la supprimer, parce que à ce moment-là il n'y a plus de risque»²⁸: l'affermazione di Jean Echenoz profila un percorso di apprendistato interminabile, poiché lo scopo non è acquisire una padronanza, quanto mettere se stessi in gioco ad ogni prova. Le pagine della monografia su Ravel che Vladimir Jankélévitch dedica all'«esthétique de la gageure» si adattano a perfezione all'arte romanzesca di Echenoz: «Toute œuvre de Ravel représente [...] un certain problème à résoudre, comme une partie où le joueur complique à plaisir les règles du jeu; sans que personne l'y oblige, il s'impose à lui-même des entraves et apprend, comme eût dit Nietzsche, à 'danser dans les chaînes'. C'est la richesse de la pauvreté»²⁹.

La continua sfida delle proprie capacità potrebbe trovare motivazioni pragmatiche nella ricerca di un'universalità che vada al di là della tecnica, e grazie alla piena consapevolezza di questa, sia il più possibile alleggerita dai condizionamenti involontari del proprio tempo. La sfrontata povertà del *Boléro* cercherebbe di emancipare l'opera dagli *aleas* dell'armonia, segnalati con scrupolo da René Lenormand nel suo *Étude sur l'harmonie moderne*³⁰. Le considerazioni che Echenoz dà ad intendere riguardo al *Boléro*, sono di tutt'altro tenore:

Bref, c'est une chose qui s'autodétruit, une partition sans musique, une fabrication orchestrale sans objet, un suicide dont l'arme est le seul élargissement du son. Phrase ressassée, chose sans espoir et dont on ne peut rien attendre, voilà au moins, dit-il, un morceau que les orchestres du dimanche n'auront pas le front d'inscrire à leur programme. Mais tout cela n'a pas d'importance, c'est seulement fait pour être dansé. Ce seront la chorégraphie, la lumière et le décor qui feront supporter les redites de cette phrase³¹.

L'opera, il cui successo stupisce tutti «à commencer par son auteur»³², non ha precedenti nella storia della musica, per quanto il titolo tradizionale possa trarre in inganno. La sua origine va ricercata nella passione di Maurice Ravel – sia l'uomo che il personaggio – per «les automates et les machines»:

Il a toujours bien aimé [...] visiter les usines, les paysages industriels, il se souvient de ceux de Belgique et de Rhénanie quand il passait sur un yacht de rivière il y a plus de vingt ans, les villes hérissées de cheminées, les dômes cracheurs de flammes et de fumées rousses et bleus, les châteaux de fonte, les cathédrales incandescentes, les symphonies de courroies, de sifflets et de coups de marteaux sous le ciel rouge³³.

Definito anche «quelque chose qui relève du travail à la chaîne»³⁴, il *Boléro* si ispira ai paesaggi ancora recenti dell'industria di inizio Novecento, la cui contemplazione è fonte di sgomento e ammirazione, senza che il riferimento infernale resti implicito: «[il] descend admirer les turbines dans la salle des machines, monstrueux estomac dont la chaleur et le fracas donnent une idée de l'enfer»³⁵. Per non parlare della coincidenza che fa comparire i primi sintomi dell'aprassia quasi contemporaneamente alla prima del *Boléro*, come se la «chose qui s'autodétruit» rappresentasse un presentimento, per non dire la trascrizione musicale, della malattia degenerativa del cervello che condurrà il compositore alla morte.

(28) *Ibidem*.

(29) V. JANKÉLÉVITCH, *Ravel*, Paris, Solfèges/Seuil, 1975, p. 67.

(30) R. LENORMAND, *Étude sur l'harmonie moderne*, "Monde Musical", 15 février 1912.

(31) *Ravel*, p. 79.

(32) *Ibidem*, p. 80.

(33) *Ibidem*, pp. 77-78.

(34) *Ibidem*, p. 78.

(35) *Ibidem*, p. 43.

Si rivela così un'altra novità strutturale di *Ravel* rispetto a tutte le opere precedenti. Se il tema della *disparition* è «l'un des schèmes fondamentaux de l'œuvre»³⁶, solitamente la scomparsa, di qualsiasi natura essa sia, si trova all'origine dell'intreccio e svolge una funzione motrice per la narrazione. La morte apparente di Félix all'inizio di *Un an* obbliga Victoire alla fuga su cui si struttura la trama del romanzo; ugualmente in *Je m'en vais*, un tesoro affondato nei mari del Nord spinge Ferrer alla sua ricerca; in *Cherokee* e *Le Méridien de Greenwich*, eredi introvabili e progetti rubati sono all'origine di complesse cacce al tesoro. In *Ravel*, al contrario, l'opera è minacciata dall'unica scomparsa che vi accade, vale a dire l'agonia e la morte del protagonista. Qui il tema ricorrente della *disparition* è affrontato di petto, tanto che per la prima volta nell'opera di Echenoz il dramma non è camuffato o sminuito da note burlesche, né salvato *in extremis* dal lieto fine. In *Les grandes blondes*, ad esempio, la follia omicida della protagonista Gloire – latitante ricercata da una squadra di investigatori –, non le impedisce di farla franca per tutto il corso dell'opera e, nel finale, l'amore per l'autore televisivo Paul Salvador promette una pronta guarigione per lei ed un «e vissero felici e contenti» per entrambi. In *Un an*, la fuga di Victoire è marcata da episodi violenti e pericolosi, ma la descrizione che ne fa la voce narrante priva gli eventi di ogni effetto di dramma o *suspense*, come nel caso in cui, dopo una fuga a rotta di collo, la donna viene sequestrata da due vagabondi, così descritti:

La voix de Castel était un peu cassée, lyophilisée, sèche comme un échappement de moteur froid, quand celle de Poussin sonnait tout en rondeur et lubrifiée, ses participes glissant et patinant comme des soupapes, ses compléments d'objet dérapant dans l'huile. Ils vivaient, sans argent, à l'écart des hommes et se nourrissaient de restes récupérés la nuit dans les décharges et les poubelles proches, et parfois également de petits animaux qu'ils savaient capturer, lapins mais aussi hérissons voire lézards, et sexuellement semblaient se satisfaire l'un de l'autre. Ce qui est tout bénéfique pour vous, fit un jour observer Poussin à Victoire. Car faute de quoi vous aurions-nous violée, sans doute, et qu'aurions-nous bien pu faire de vous après?³⁷

Allo stesso modo, il pianista Max, protagonista di *Au piano* vive la propria morte, resurrezione e condanna all'inferno in uno stato di attonita docilità, dagli effetti tragicomici, mai veramente drammatici, ad esclusione forse del colpo di scena finale.

In *Ravel*, al contrario, la frase di chiusura allunga un'ombra di pessimismo su tutta l'opera: «Il se rendort, il meurt dix jours après, on revêt son corps d'un habit noir, gilet blanc, col dur à coins cassés, nœud papillon blanc, gants clairs, il ne laisse pas de testament, aucune image filmée, pas le moindre enregistrement de sa voix»³⁸. Qui il dramma non gode di attenuanti, né può ripararsi in zone marginali della narrazione. In questa caratteristica risiede la *contrainte* finora inedita nell'opera di Echenoz, veramente peculiare del genere biografico: per la prima volta il romanziere non ha pieni poteri sulla costruzione dell'intreccio ma si trova nell'obbligo di sottomettersi al dato storico e, per quanto col proprio stile riesca a modellarlo fin quasi a renderlo irriconoscibile, non può vincere contro l'ineluttabile mortalità del protagonista, se non a costo di tradire la verosimiglianza minima richiesta dal genere in questione. Questo non basta però a spiegare il pessimismo dell'opera. Poco prima di morire, infatti, Maurice Ravel si abbandona allo sconforto: «Je n'ai rien écrit, je ne laisse rien, je n'ai rien dit de ce que je voulais dire»³⁹. L'opera compiuta non è di alcuna consolazione al morituro, la cui scomparsa fisica è sottolineata da un climax di negazioni: «pas de

(36) C. JÉRUSALEM, *Jean Echenoz*, cit., p. 62.

(37) J. ECHENOZ, *Un an*, cit., p. 88.

(38) J. ECHENOZ, *Ravel*, pp. 123-124.

(39) *Ravel*, p. 117.

testament, *aucune image filmée, pas le moindre enregistrement de sa voix*». Tanto più che per realizzare quest'effetto, Echenoz commette forse l'unica contraffazione del dato storico, probabilmente involontaria, riguardo all'esistenza di immagini filmate del musicista. Nella lettera del 13 gennaio 1928 di Maurice al fratello Édouard, infatti, ampiamente citata da Echenoz per la ricostruzione della tournée americana, si fa allusione ad un filmato di due minuti girato a New York, di cui in effetti non resta traccia. Altri filmati amatoriali, però, girati da Alexander Steinert, riprendono il musicista al Belvédère in compagnia della famiglia Godebski, di Arthur Rubinstein e Vladimir Horowitz, e sono stati utilizzati nella composizione del documentario *Maurice Ravel, l'homme et les sortilèges* trasmesso dalla RTBF nei giorni 17, 24 e 31 ottobre 1975 e conservato presso la Phonothèque nationale de Paris.

Il dramma umano e artistico del personaggio Maurice Ravel diventa il vero soggetto dell'opera e, data l'immedesimazione tra autore e protagonista, indica i termini per una cupa interpretazione della poetica echenoziana, solo velata dal prezioso distacco della prosa. Un'importante dichiarazione è espressa nel seguente passaggio: «Ravel préfère considérer le plus longtemps possible la surface verte et grise [del mare] [...], dans l'idée d'en extraire une ligne mélodique, un rythme, un leitmotiv, pourquoi pas. Il sait bien que cela ne se passe jamais ainsi, que ça ne marche pas comme ça, que l'inspiration n'existe pas, qu'on ne compose que sur un clavier»⁴⁰. L'esclusione dell'ispirazione deriva dalla pratica costante e severa dell'introspezione a scopi creativi, che porta ad una lucida familiarità coi movimenti dell'immaginazione a cui altri danno nomi vaghi e altisonanti quali genio o talento artistico. Tanta consapevolezza, combinata al pessimismo della narrazione, conduce ad una concezione dell'arte che sembra un percorso di successiva estenuazione di combinazioni incalcolabili ma difficilmente illimitate, il cui esaurimento minaccia l'artista di estinzione. «La nouveauté représente cet absolu qui n'est plus accessible à aucune interprétation ni à aucune comparaison. Elle devient l'ultime retranchement de l'art»⁴¹, sostiene Benjamin, avvertendo però che «ce nouveau sera aussi peu capable de lui fournir une solution libératrice qu'une mode nouvelle l'est de renouveler la société»⁴². Così nel *Boléro*, la frase musicale è fissata in una ripetizione ossessiva, graduata ma non sviluppata dalla capacità orchestrale di un direttore esperto e tirannico. Portato all'estremo, il progetto degenera fino alla propria negazione nel trionfale, assurdo e dissonante sviluppo in Mi delle ultime misure. Il collasso meccanico del *Boléro* è consustanziale all'universale pessimismo del leopardiano *Dialogo della Moda e della Morte* o dell'*Éternité par les astres* di Auguste Blanqui: il nuovo in arte rivela il ripetersi infinito di un uguale, immutabile presente, un eterno ritorno privo delle trionfali rivendicazioni nietzschiane, in cui il progresso, «antiquité immémoriale se pavanant dans un appareil de nouveauté dernière, se révèle comme étant la fantasmagorie de l'histoire elle-même»⁴³. Per quanto la scrittura di Echenoz possa offrire ad una simile visione d'inferno le vesti preziose, domestiche, solo apparentemente inoffensive, di una musica che non si sviluppa o di un giocattolo dalle movenze meccaniche, incombe sulla prosa leggera ed elegante il dramma diagnosticabile ma non curabile di una malattia degenerativa del cervello.

Non deve perciò sorprendere lo stupore di Ravel di fronte al successo della sua creazione:

(40) *Ibidem*, p. 24.

(41) W. BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Folio «Essais», 2003, p. 392.

(42) *Ibidem*, p. 376.

(43) *Ibidem*, p. 399.

Qu'un projet si pessimiste recueille un accueil populaire, bientôt universel et pour longtemps, au point de devenir un des refrains du monde, il y a de quoi se poser des questions, mais surtout de mettre les choses au point. A ceux qui s'aventurent à lui demander ce qu'il tient pour son chef-d'œuvre: C'est le *Boléro*, voyons, répond-il aussitôt, malheureusement il est vide de musique⁴⁴.

Ad esclusione dei rari e fugaci momenti in cui grida «Eureka» o «Facil cosa è farsi universale!», è precario il senso di soddisfazione per chi dedica la propria vita ad un'intransigente pratica artistica. I drammi della mortalità, del non detto, della solitudine e del desiderio resistono di fronte alla massima grandezza umana, nonostante i sacrifici che questa esige. L'opera sopravvive ai capricci delle mode quando il lavoro dell'artista si attesta in una quotidianità che non deroga mai alla ricerca del capolavoro, ma testimonia costantemente della familiarità con l'eccellenza della tecnica. Nel suo apprendistato interminabile l'artista avrà sempre la sensazione di non aver ancora detto nulla, perché il valore di quanto detto è sminuito dall'abitudine alla grandezza. Il genio si adatta all'atmosfera delle altezze siderali: è la durata del soggiorno in alta quota che gli consente di cogliere combinazioni che vanno al di là delle sue stesse previsioni. Ma l'entusiasmo della sorpresa subisce presto l'attentato dell'analisi, volta a reperire nuove coordinate per correggere la rotta, verso un cammino ancora più arduo ed una nuova pericolosa erranza.

ENRICO BONADEI

(44) *Ravel*, p. 80.